JOSEFINA PLA

EL GRABADO EN EL PARAGUAY

ALCOR

EL GRABADO EN EL PARAGUAY

Donado al ISA, por Mercedes Bedoya Roca.-

JOSEFINA PLA

EL GRABADO EN EL PARAGUAY

Nació en las Islas Canarias (España) 1903

ALCOR

Diagramación

MIGUEL ANGEL FERNANDEZ

Xilograbado de tapa

EDITH JIMENEZ

Viñetas

OLGA BLINDER

Impreso en el Paraguay

A

JULIAN DE LA HERRERIA,

cuando al cumplirse
los veinticinco años de su ausencia
el grabado de que fue precursor
florece en su tierra paraguaya.

JOSEFINA PLA, CREADORA Y MOTOR DE LA CREACION

Ninguna historia de las letras paraguayas contemporáneas será completa si omite el nombre de Josefina Pla y no será justa si no le sitúa en el alto lugar que le corresponde. Como creadora y como motor de la creación, la crítica histórica, tarde o temprano, le consagrará entre los valores básicos de la inteligencia nacional con proyecciones mundiales.

Aunque española de origen es paraguaya por opción de su voluntad y de su intelecto. Llegó en andas del amor, unida en matrimonio con el consagrado ceramista Andrés Campos Cervera que universalizó su pseudónimo Julián de la Herrería. Y el amor a esta tierra le afincó en ella para siempre.

Arribó en horas caliginosas, cuando la nación preparaba sus músculos para medirlos con los de Bolivia. Todo estaba absorbido por la fatídica preocupación. Josefina Pla se incorporó al periodismo. De entonces arranca mi amistad con ella. En la común tarea me cupo asombrarme ante el prodigioso don de receptividad de esta joven escritora, retraída y de ojos oceánicos, que sabía pulsar con acuciosa exactitud las palpitaciones del ánimo colectivo. Las cuartillas salían de su pluma como si fueran dictadas por un combatiente, aceradas, fúlgidas, vibrantes y con ferviente sentido patriótico.

Pero al par de la tarea periodística veía a Josefina Pla volcar sus energías en la poesía, en el teatro, en las artes plásticas, en todas las manifestaciones del espíritu en que fue, desde entonces y hasta ahora, señera y señuelo.

En 1934 —la guerra del Chaco estaba en su apogeo— apareció "El precio de los sueños", poesías signadas por desgarrador ensimismamiento en las más recónditas angustias de una espiritualidad que no es femenina ni viril, sino sencillamente humana. Al revés de tantas de sus congéneres, no era la sensualidad ni siquiera la emotividad, la nota cardinal de su verso, sino la exigencia de una autenticidad anímica nunca traicionada.

La poesía de Josefina Pla desbordó la temática usual en la lírica femenina, para adoptar motivos y formas nuevas, precursoras del gran movimiento renovador de nuestra poesía que ella y Herib Campos Cervera promovieron precisamente en la década del 30 al 40.

En años difíciles, fue auténtica pionera de las inquietudes culturales en nuestro medio. No hubo manifestación del espíritu paraguayo de que estuviera ausente. Y si no ella personalmente, a través de sus discípulos y amigos.

Porque una de las virtudes de Josefina Pla es la de su docencia persuasiva. Sin ser popular, porque su obstinada modestia le recata de los molestos primeros planos, ha sido estimada por muchas generaciones de jóvenes iniciados como mentora y maestra.

Su maciza cultura le dotó del instrumental para este magisterio silencioso pero eficaz, acatado y reconocido por cuantos algo saben de la evolución literaria y artística en nuestro país. Su nombre está indisolublemente ligado a la historia cutural de la patria en los últimos treinta y cinco años.

El teatro tuvo en Josefina Pla una creadora y una impulsora. Incursionó en las tablas con obras que perdurarán y formó actores, muchos de ellos ya consagrados.

Hizo un culto de la obra de su esposo, Julián de la Herrería. Libró una tremenda batalla para rescatar lo que se pudo de su extraordinaria labor, aprisionada por los azares de la guerra civil española. Hoy forma un Museo que honra al país. Desdeñó el valor monetario de las piezas de cerámica, únicas en el mundo y de colocación internacional, para ofrecernos al Paraguay ese monumento del arte paraguayo y americano.

No se limitó a ello. Continuó la obra de su extinto compañero. Se hizo ceramista, con estilo propio, consagrado en las muestras de otros países. Y también formó discípulos avezados.

Ha producido mucho pero publicado poco, pór la falta de vehículos adecuados para la divulgación orgánica de la obra escrita en nuestro país. Para obviar ese vacío estimuló la publicación de "Diálogo", magnífica revista, y dió también su aliento a esa otra alta expresión de la espiritualidad paraguaya que es "Alcor", dignamente dirigido por Rubén Bareiro Saguier.

Y gracias también a "Alcor" da ahora a la prensa esta historia del grabado en el Paraguay. Facturada con metodología historiográfica irreprochable muestra una nueva faz del talento de Josefina Pla: la de investigadora. El método analítico y la utilización de las fuentes, así como el don de síntesis, hacen de esta monografía una notable demostración de lo que debe ser la exploración de un cantero determinado de nuestra historia cultural.

Con este trabajo Josefina Pla, denodada adalid de la inacabable batalla por la elevación espiritual del Paraguay, agrega un título más a los muchos que ya tienen ganados en la consideración nacional.

EFRAIM CARDOZO

CAPITULO PRIMERO

EL GRABADO EN LAS MISIONES JESUITICAS.

"La aparición de la imprenta en el Río de la Plata es un hecho singular en la historia de la tipografía después de Gutenberg. No fue importada: fue una creación original. Nació o renació, en medio de las selvas vírgenes, como una Minerva indígena, armada con todas sus piezas, con tipos de su fabricación, manejados por indios salvajes, recién incorporados a la vida civilizada, con nuevos tipos fonéticos de su invención, hablando una lengua desconocida en el Viejo Mundo; un misterio envuelve su principio y su fin..."

Así se expresa MITRE (1) al hablar de la imprenta en las Reducciones Jesuíticas del Paraguay.

La imprenta de las Doctrinas no debe su lugar impar en el recuento de la cultura colonial a una temprana aparición. La primera imprenta sudamericana funcionó en Lima desde 1584, y en 1539 había aparecido ya en México el primer libro americano, bajo el signo editorial de Juan Alemán Cronberger. El timbre verdadero de esta imprenta lo constituyen las circunstancias bajo las cuales surgió y se desenvolvió como empresa autárquica.

Desde el primer tercio del siglo XVII venían los Padres de las Misiones insistiendo ante los superiores de la Orden en la necesidad y conveniencia de que los misioneros pudiesen disponer de una imprenta donde editar los libros para la catequesis, especialmente los redactados en lengua indígena. Como es sabido, un sínodo de Lima, tiempo atrás había establecido la obligatoriedad para los misioneros, de conocer las lenguas aborígenes y utilizarlas en la evangelización. Desde 1576 funcionaba en Lima la cátedra de idiomas indígenas. En su República Cristiana de las Misiones, los Jesuítas llevaron al límite la consigna.

Aunque los superiores parecieron comprender desde el principio la oportunidad y conveniencia del pedido, pasaron muchos años sin que pudiera ser enviado al Paraguay el jesuita lo suficientemente versado en materia de imprenta como para asumir la empresa en esta área. No es que faltasen del todo los idóneos, pero todos eran pocos para las imprentas ya en funcionamiento. Sólo muchos años después aparecen en Misiones los jesuítas que han de poner en marcha la imprenta. En realidad, ya en 1658 había llegado al Plata el Padre José Serrano, y en 1690 el Padre Neumann; pero ambos desempeñaron diversos cargos y res-

ponsabilidades antes de radicarse en las Misiones guaraníes y dar comienzo a su empresa. Porqué no habían iniciado esta labor antes, no lo sabemos. En todo caso, no principian su actividad imprentaria hasta 1700. (2)

NICANOR SARMIENTO (3) transcribe documentación que insinúa que con anterioridad a esa fecha venía trabajándose en imprenta en las Doctrinas; según esos documentos, la fecha sería anterior a 1680. Qué obras se imprimieron, quiénes dirigieron los trabajos, no se declara. A no ser que se trate de los copistas de letra de molde de que luego se hablará: o de grabadores de mapas o gráficos.

La imprenta funciona al comienzo, según parece, y luego desde 1713 hasta 1721 en Loreto, aunque algunos han sugerido que podría haber iniciado sus tareas en Candelaria, sede del Superior de las Misiones. En 1705, 1722 y 1724 funciona en Santa María La Mayor. En 1727 en San Javier. Según PEYRET (4) y LUGONES (5) funcionó también en Corpus, aunque no dan fechas ni razón de obras impresas. GAY (6) habla de una imprenta en San Miguel.

No se ha aclarado suficientemente la cuestión de si la imprenta de Misiones fué una sola, o si hubo varias en distintas Doctrinas. Por un lado entre los libros que han llegado hasta nosotros no hay dos editados, por la misma fecha, en distinto lugar. Esto ha dado margen a la idea de que la imprenta fué una sola, ambulante, que funcionó en las distintas Doctrinas de acuerdo a las necesidades, o quizá buscando familiarizar a los indios de cada pueblo con esta artesanía. Por otra parte, los tipos utilizados en la impresión difieren entre sí en medida suficiente como para hacer suponer distinta mano de fundidor tipógrafo, y por tanto distintas imprentas. Una tercera hipótesis concilia las dos anteriores: cada doctrina pudo haber tenido sus fundidores, sus componedores e impresores: lo único trashumante fué la prensa. Apoyan esta opinión los testimonios que nunca mencionan sino una sola prensa.

Esta prensa fué organizada y construída **in situ,** con materiales casi todos de la tierra. Del país las maderas para los bancos, cajas, tórculos; del país la piedra para las platinas (7) De hierro beneficiado en las Misiones las indispensables piezas de metal (8).

Acerca del material de que fueron fabricados los tipos hay muchos pareceres. VIRIATO DIAZ PEREZ (9) sostuvo que fueron de madera dura; CURREA, que de cobre (12) MULHALL que de bronce (11); en opinión de FURLONG (12) "de una amalgama (sic) de estaño y plomo". Otros datos señalan que fueron de estaño.

DIAZ PEREZ se apoyó para su opinión en la plancha xilografiada de la colección de doña Elisa Peña, y también en las afirmaciones de PORTO ALEGRE y DEMERSAY. El parecer de FURLONG tiene sustentación en el testimonio de FRANCISCO PIERA, que en 1784 pudo ver en Santa María la Mayor "una porción de caracteres de estaño, que llenaban hasta medio ceremin. Creo que este testimonio, por ser de visu debe merecer mayor crédito: las afirmaciones de PORTO ALEGRE y DEMERSAY no pasan de opiniones. Como la plancha en poder de Doña Elisa Peña es con seguridad posterior a 1767, cabe pensar, siguiendo al mismo FURLONG, que ese procedimiento fuese empleado después de salidos los jesuitas, como un sucedáneo; cabe pensar también que fuese el empleado con anterioridad a 1700, si efectivamente se imprimieron libros en Misiones antes de esta fecha.

Si los caracteres fueron de estaño, metal demasiado blando para el efecto (los tipos actuales son de plomo aleado con antimonio) ello explicaría que la impresión en muchos casos resultase borrosa, ya que el estaño se aplasta con cierta facilidad.

Y la Imprenta de las Doctrinas, como a sí misma se llamó, funcionó con obreros allí mismo formados por los mencionados Padres. Tipógrafos indios tallaron, grabaron o fundieron (según cuál sea la opinión que aceptemos entre las arriba expresadas) los tipos o caracteres requeridos; manos de aborigen manejaron las prensas y trabajaron las encuadernaciones.

El primer libro impreso parece haber sido **Martirologio Romano** (1700) No se ha conservado ningún ejemplar; hay noticia de que esta primera impresión resultó defectuosa, por lo cual se lanzó una segunda en 1709.

Tampoco ha llegado a nosotros ningún ejemplar del segundo libro impreso, el **Flos Sanctorum** de Rivadeneyra, traducido por el padre JOSE SERRANO, que según parece trabajaba en esa traducción desde 1695. Sucesivamente fueron apareciendo libros y folletos, hasta completar el número conocido de veintitres títulos.

Algunos de los libros editados son volúmenes de tres a cuatrocientas páginas, y en más de uno admira la claridad de los caracteres, la nitidez de la impresión, lo perfecto del diagramado. El menos feliz es quizá **Sermones y ejemplos,** del indio NICOLAS YAPUGUAY en el cual se notan deficiencias debidas a la falta de elementos de alineación.

Debemos tener en cuenta el previo adiestramiento de los indígenas en menesteres artesanales que exigían esmero y minuciosa atención. En efecto, aún dejando de lado la posibilidad de que antes de 1700 se hubiese ejercitado la tipografía en los talleres misioneros (sugestión de NICANOR SARMIENTO, ya mencionada) hemos de recordar que ya de tiempo atrás, en rigor desde mediados del XVIII venían los artesanos misioneros ejercitándose en la copia a pluma, en gran número. de misales, servicios diurnos, himnarios, e inclusive textos profanos, imitando los tipos de imprenta y reproduciendo también a pluma las ilustraciones. Dice a este respecto XARQUE (13).

..."los indios llegaron a imitar con la pluma tanto la mejor letra, que copian un misal impreso en Antuerpia (Amberes) con tal perfección, que es necesaria mucha advertencia para saber cual escribió la mano del indio. Y con este acierto copian una Sacra de las que sirven para Misa estampada en Roma con varias imágenes de la Pasión y Santos, como si fuera de molde ... "

Y PERAMAS:

"Remedaban con la mano cualquier forma de letra, y aunque exhibieres ante ellos el más elegante de los libros, impreso en una de las impresiones más exornadas, de tal suerte la reproducían, que te quedarías después sin saber cuál era el original ... "

También PERAMAS en otro lugar (14):

"...copian con eminencia lo impreso, sacando el traslado tan semejante al original, que es menester mucho cuidado para distinguir ... "

No exageran estos testigos, y puede comprobarse su veracidad compulsando los textos copiados de mano indígena que se conservan, entre ellos el del Museo Conciliar de Catamarca (Ritual a dos tintas) el **Paraquaria Eclesiae Aggregata** de mediados del XVII, en la Real Biblioteca de Munich, o **Las Décadas (Virorum Illustrium)** del Padre Techo en la Biblioteca Nacional de Madrid. La portada de ésta es un finísimo trabajo a pluma que reproduce con gran exactitud los valores del cartucho original. Se dice que en esta copia trabajaron treinta indios (FURLONG), realizando alrededor de 180 viñetas y reproducciones de grabados.

La firma dice **Joan. Yaparí sculpsit,** con lo que de acuerdo al uso, se reconoce el trabajo de buril pero no el de diseñador.

Las demás láminas carecen de firma, y todas ellas han venido siendo atribuidas al mismo grabador. FURLONG (16) disiente, y estoy de acuerdo con él. Esta atribución no resulta plausible, cuando se observan los distintos niveles de pericia y estilo evidentes en estas planchas. Mucho difieren entre sí, por ejemplo, esta lámina firmada, buena sin duda, con su diseño preciso, su claroscuro un poco duro, y la alegórica que representa a la Iglesia; la que muestra a Cristo juzgando a los siete obispos de Asia; o la que reproduce a los cabezas de la Orden, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier; o las que ilustran las torturas del infierno.

Preside en las dos primeras de la anónimas nombradas una evidente sabiduría estilística (el diseño de la segunda tiene por cierto su duplicado en un tabla tallada que se conserva en el Museo argentino de Luján; ejemplo del trasiego de técnicas característico de la época) La grafía es sensitiva, hay flexibilidad en el arabesco, finura en el detalle. En la que representa a los fundadores, simétricamente compuesta, el dibujo de los paños es rígido, las líneas parecen tiradas a regla, el claroscuro es pobre, el globo terráqueo ostenta una geografía arbitraria. Es la obra de una mano exacta pero escasamente sensible a los matices. En las láminas que representan tormentos infernales, algnas ofrecen rasgos muy semejantes a los que caracterizan el buril de YAPARI (**Frater fui draconum**); en otras, la distinta grafía de los cabellos o las llamas, el trato diferente del claroscuro, sugieren buriles también diversos. (17) En algunas, por fin —las que podríamos llamar **panorámicas,** el dibujo tiende a un sintetismo que sacrifica el detalle en aras de la expresión; la espontaneidad prima sobre la técnica. En cuanto a las viñetas o las iniciales de capítulo, el dibujo es suelto, abreviado, expresivo en su misma ingenuidad; pero también aquí podrían diferenciarse matices de oficio.

Como los modelos utilizados fueron de distinta autoría también, podría alegarse que las diferencias radicaron en ellos, y que el copista indígena no hizo sino reproducirlas. Pero una comparación de los modelos identificados con las copias correspondientes no favorece esta hipótesis. Diseños originales de la misma mano presentan distintos grados de oficio el pasar a la copia. En mi opinión, repito, no es arriesgado aceptar que los grabados son de distinta mano, y que solo se permitió firmar al grabador que mayor éxito alcanzó en su trabajo, o cuyo esfuerzo se juzgó, por razones que no conocemos, mas importante o digno de distinción. El anonimato fue regla en la obra misionera. Si conocemos los autores de algunos trabajos, son tan pocos que sobran los dedos de una mano para contarlos. Y son todos indígenas. Por otro lado, sabemos que con los caciques se tenían especiales consideraciones.

Estimada esta obra en conjunto y aún al margen de su valor histórico es por demás interesante. La asimilación del oficio por el indígena fué sorprendente. Debemos de nuevo recordar que el indio no poseia una tradición artesanal específica, o basada por lo menos en el ejercicio de una plástica propia, que en otras áreas proporcionó al nativo un punto de partida para su trato con materias y formas. Todo

fué adquisición inédita. Era el indígena en cambio, como hemos visto, excelente copista y en esta copia tenía buen adiestramiento previo. Copió pues láminas ya existentes; quizá en algun caso, diseños compuestos por los Padres. No es imposible que en algun caso encarase el indio la libre composición; pero no podemos por ahora aventurar una atribución de este género en ninguno de los grabados que nos ocupan. Los talleres de grabado en las doctrinas debieron girar en esta disciplina artística como en las otras, sobre el desempeño de maestros encargados de proporcionar los modelos y dirigir y controlar los trabajos, (18) aunque alumnos aventajados y diestros pudiesen en muchos casos dirigir y supervisar los aspectos secundarios, como fué usual en los talleres de pintura, escultura y oficios (19)

Cuales fueron los modelos utilizados en los talleres de las Doctrinas para estos grabados?

En lo que se refiere a las láminas en la obra del P. Nierenberg, tres fueron por lo menos las fuentes:

I.— Ilustraciones de la edición antuerpiense de 1684 del mismo libro (grabados del artista flamenco Dirk Bouttats)

II.— Grabados sueltos de diversas procedencias (en el caso del retrato del P. Tirso González. el original parece haber sido un grabado inglés)

III.— Iconografía infernal del estampario corriente en la época —muchas de estas estampas tienen su origen tan lejos como mediados del XV— Algunas de estas láminas pudieron inclusive formar parte de libros.

En lo que se refiere a las viñetas e iniciales capitulares podríamos identificar asimismo como fuente la inconografía popular y estamparía española. Muchas de esas viñetas pudieron ser tomadas de libros en circulación. La importación de estampas europeas fué abundante; se le añadió luego la de producción americana; y en cuanto a libros, llegaron a América igualmente en gran número: los primeros que vinieron al Río de la Plata lo hicieron en la bodega de la nave capitana de D. Pedro de Mendoza. En todas las Reducciones existieron bibliotecas, nutridas para la época —San Borja, 516 volúmenes. Itapúa 530, San Pedro 830. Candelaria 3700. La mayoría de estos libros eran de contenido religioso.

Pero aun la copia, si se toman en cuenta las dificultades de una técnica compleja como la del grabado en metal, significa en esta área como en ninguna un triunfo de la habilidad indígena y del magisterio de los Padres.

Es en las láminas que reproducen las ilustraciones de Dirk Bouttats donde el estudio comparativo, con el modelo a la vista, permite apreciar, a la vez que el grado de perfección en la técnica, la intervención del espíritu indígena aportando modificaciones en el acento plástico. La figura altera perceptiblemente sus cánones, la perspectiva se diluye, la composición tiende a centrarse buscando instintivamente la simetría, con el consiguiente reflejo en el equilibrio de conjunto.

No son éstas las únicas manifestaciones observables. A menudo esas estampas están reproducidas invertidamente, fenómeno involuntario corriente en la copia o trasiego y que resulta cuando se diseña directamente

sobre la plancha el dibujo original. También se introducen modificaciones compositivas, sustituyendo elementos simbólicos o no por otros que a juicio de los Padres pudiesen resultar más asequibles al indígena, o simplemente de contenido más impresivo. Así en la lámina de Bouttats que representa los últimos momentos de un pecador, y cuya inspiración en Brueghel es indudable, el cuadro que colgado sobre la cabecera del moribundo representa un festín y con el cual se quiere aludir a los pensamientos profanos y de gula que aún en la agonía preocupan al enfermo, ha sido sustituído por una horrífica aparición de diablos en su más eficiente atuendo profesional, que al parecer se aprestan a llevarse el ánima empecatada en cuanto abandone el cuerpo.

De las láminas destinadas a ilustrar torturas infernales, algunas, como se ha dicho, reproducen figuras aisladas de réprobos asediados por feroces dragones y serpientes. Estas láminas encuentran su equivalencia en estampas o pinturas de México o Perú, de fecha anterior o posterior, revelando así la existencia de un modelo común (20) Otras son escenas de conjunto, **panorámicas** y en ellas la composición reedita igualmente en líneas generales las que en sus cuadros y pinturas murales de trasmundo utilizaron los artistas alemanes, flamencos y aún españoles —especialmente catalanes— Se colocan estas composiciones en la línea del arte superrealista —tema metafísico, intención simbólica— que en los artistas citados tuvo aspiración religiosa, y en algunos casos simplemente ética. La acumulación de escenas organizadas con una inventiva de refinada crueldad es su denominador común.

Aquí también, al pasar por la sensibilidad del diseñador misionero, los elementos figurativos, sin perder su autenticidad y personería iconográfica, experimentan una versión que los adapta a la mente del neófito, los coloca al nivel de la cosmovisión indígena. En otras palabras, el determinismo local hace sentir su influencia en la selección de los elementos superrealistas que configuran ese ámbito del pecador sin esperanza y le dan su tónica de horror retributivo.

Se observa que el artista misionero, obediente a los cánones del Concilio de Trento, evita escrupulosamente el desnudo, que a los artistas alemanes flamencos, y aún españoles mencionados les tuvo siempre sin cuidado. El diseñador misionero se preocupa de que aún en tan apurado trance los precitos —por lo menos los que ocupan situación conspicua— no carezcan de un pudoroso taparrabos.

La composición acumulativa, rica en incidentes, anecdótica, resulta por coincidencia feliz la más adecuada al sentir del neófito, moldeado sobre una visión de lo circundante en la que el hombre no ha impuesto aún su orden y método; la más afín al instinto que el primitivo, por universal testimonio, explaya al disponer sus diseños sobre piedra, madera o hueso. Pero en vez de las fantasías sofisticadas, fruto de una imaginación alimentada en vivencias culturalmente milenarias, que multiplica, conjugándolas, sus asociaciones, en el arte viejo mundista, el infierno del guaraní converso nos brinda escenas simples, extraídas del ámbito de sus experiencias más o menos familiares; fáciles de identificar y asimilar. Más que símbolos, representaciones directas, que no exigen esfuerzo interpretativo de parte de estas mentes sencillas. Los demonics sayones no ofrecen las fantásticas simbiosis de utensilio de cocina, de pieza de armadura o vasija de laboratorio, con el cuerpo humano o animal, a que fueron tan

afectos esos pintores alemanes y flamencos del trasmundo —Memling, Van Der Huys, El Bosco— Nada de "diablos con cara de alcuza". Son bestias más o menos humanizadas, o humanos más o menos animalizados, en la línea cultivada por Durero o Holbein, que son los que más se aproximan a la inspiración española e italiana, y cuyas láminas vinieron al Nuevo Mundo. En esas figuras hasta el más torpe de los conversos podría identificar la silueta familiar y temida de las alimañas pobladoras de sus montes y esteros; aguará, curiyú, jaguar, carancho, yacaré. Nada de instrumentos músicos como ingrediente sádico en este programa; los jesuitas amaban la música, y en ella encontraron un auxiliar precioso para su labor catequizadora.

En el centro de una lámina, el condenado que gira sujeto a una rueda padece la tortura adicional de un carancho que le diseca el esternón. Un diablo, con muestras de profesional complacencia, da a un huésped recién llegado la bienvenida con un golpe de porra a prueba de aspirinas. En otro ángulo, un belitre de orejas y rabo perrunos, enarbola una erizada penca contra un pecador, con la izquierda: detalle éste gracioso que se halla en Durero y los primitivos españoles mencionados, recordando sin duda el viejo dicho de que el diablo es zurdo. Inclusive es posible distinguir entre los precitos algunos que por la color mas prieta y por el cinturón tejido o los adornos en los tobillos, muestran ser indígenas, que acá abajo por lo menos disfrutan de cristiana paridad en el trato con los blancos. Escenas todas realistas y reconocibles a pesar de ese gálibo un tanto extravagante de los **dueños de casa.** Conceptos en vez de metáforas, como lo requería la mente del converso.

Así es como en estas planchas se hace presente la impregnación telúrica. Ella es la que da a los dibujos, también, su tendencia angular, su economía de líneas, su congelación de movimiento en actitud, su ingenuidad en la solución de los problemas compositivos, su candor conceptivo.

En estos demonios verdugos vino por otra parte a encontrar el indio cauce sublimado a sus reprimidas creencias tradicionales: se hizo lícita para él la evocación de los genios y fantasmas habitantes de sus bosques y esteros del mismo modo que en los rostros radiantes de cierta iconografía anterior al XVI (estampas góticas) hallaron identificación para sus símbolos cosmogónicos aherrojados los artistas del Altiplano. (21) Vinieron en suma a ser estos diablos zoomórficos algo así como la concreción plástica, aquí permitida y lícita, de esos mismos seres míticos que hasta entonces sólo habian tenido forma en la imaginación del nativo.

Los indígenas creyeron en la existencia de numerosos seres de éstos, de híbrida traza, que conjugaban atributos humanos y animales o de animales diferentes, al modo de los faunos, las hidras o los cancerberos del Viejo Mundo. Ninguno de esos seres había tenido hasta entonces concreción plástica. El infierno recién adquirido debió ser para el indígena la cristalización de esas formas monstruosas, familiares a su fantasía, por fin "visualizadas"; y la vitalidad de la línea traiciona el entusiasmo con que el indígena asimilaba el tema fecundo en asociaciones para su imaginación aún no liberada del misterio y terror selváticos.

En 1724 y asimismo en Santa María se imprimió el libro **Explicación del Catecismo en guaraní,** libro notabilísimo también, por haber sido su autor un indio, NICOLAS YAPUGUAY. La tapa de este libro lleva una viñeta representando a la Virgen con el Niño.

La iconografía mariana abunda en bellísimos ejemplos de la más tierna y graciosa maternidad; españoles, italianos, flamencos y hasta alemanes han rivalizado en la creación de Madonas que son suma de suavidad divina y humana terneza. Pero pocas podrían compararse en este aspecto con la pintura no identificada que sirvió de modelo al grabador misionero, en su exquisita actitud de candorosa ternura en la Madre correspondida amorosamente por el Niño. La viñeta repite linealmente la pintura que, procedente de las Misiones, se halla en la colección que fue de D. Enrique Peña, en Buenos Aires, y de la cual existe en la misma colección una réplica con ligeras variantes. La reiteración en la copia muestra que se trató de una imagen conocida y estimada: el modelo original fue con seguridad una pintura española o italiana. (Si no fué una Virgen de las muchas que grabó Alberto Durero). Una Madona en actitud semejante se halla en Cuzco, y un San José con el Niño en Quito: en ambos cuadros la pose es exactamente superponible, y el pintor resolvió el problema del sexo cambiando las vestimentas y colocándole a San José la correspondiente barba... (Estos procedimientos ingenuos eran corrientes en la época) Son ambas pinturas superiores desde el punto de vista de oficio a la Virgen misionera. Pero carecen de la espontánea dulzura de estos "primitivos" misioneros, primitivos que se aproximan, por el predominio lineal y el planismo cromático —y también por el grueso trazo de contorno— a lo icónico; pero que se apartan de él por su acento emotivo. El grabado del libro de Yapuguay reproduce la cándida y sencilla gracia de la composición, y está realizado con una sorprendente soltura de esquicio. No está firmado.

Otras dos hermosas viñetas exornan según FURLONG el **Catecismo** del Padre RESTIVO, impreso también en Santa María la Mayor en 1724.

Fechada en 1728 existe una lámina que representa a San Juan Nepomuceno (único ejemplar, perteneciente a la colección del Sr. Alejo Martínez Garaño) Es una lámina de burilado finísimo, que evidencia en su autor una sensibilidad, al servicio de la técnica, muy superior a la de grabadores antes mencionados. Quizá hubiese de tenerse en cuenta en la apreciación la experiencia en el oficio durante los años que separan el libro de Nierenberg de esta lámina. El trazo es fino, suelta la grafía, bellamente conseguidos los negros, y delicada la captación de matices. Están logrados con pericia los escorzos, el claroscuro es eficaz. La cabecera del grabado dice igualmente en letras de fino dibujo: "Fecit. Por el indio Thomas Tilcara. En San Ignacio Misiones del Paraguay 1728".

La composición se presta a conjeturas, pues al par que presenta un experto modelado de las figuras con los mencionados escorzos que establecen profundidad, el fondo ofrece rasgos cuatrocentistas, con sus grupos de pequeños edificios medioevales similares a los que presentan los fondos de ciertos pintores como Crivelli, el Perugino o el Pinturicchio. En primer término se levanta una arcada, o mejor un puente coronado por balaustres, y sobre estos, a trechos simétricos, estatuas. Enmarca la composición una orla de gusto de fines del seiscientos, y corona el todo un dosel de traza setecentista cuyos opulentos pliegues no carecen de plasticidad. Solo la nube en que apoya sus pies el Santo es pesada, compacta como de argamasa. El diseñador fue el propio Tilcara: la palabra **Fecit** consagra la paternidad total del grabado.

Los detalles contradictorios hacen pensar que Tilcara utilizó en su diseño elementos de distinta procedencia y diferente estilo, acoplándolos; procedimiento éste frecuente en todas las épocas artísticas y a ciertos niveles de taller. En los misioneros, tenemos razón para creer que fue muy frecuente.

Tilcara, como bien lo ha observado FURLONG, no es nombre guaraní; es toponímico calchaquí. Ningún indio de ese nombre figura en los padrones conocidos de Doctrinas de esos años. FURLONG, basándose inicialmente en este dato, opina contrariamente a lo aceptado hasta ahora —y comparto su opinión— que este grabado no fue trabajado en las doctrinas guaraníes. Se funda para ello además en que la lámina dice **San Ignacio, Misiones del Paraguay,** sin especificar **Guazú** o **Miní** como no habría dejado por cierto de hacerlo si hubiese trabajado en una de esas dos Misiones. Por lo cual, dice FURLONG, es más lógico pensar se tratase de la Misión de San Ignacio de Chiquitos.

Fuera del mencionado YAPARI y del neófito PAICA, a quien nombra el Padre SEPP en sus **Cartas**, sin atribuirle obra alguna en particular (aunque de ciertas expresiones parece deducirse que trabajaba mapas) no hay noticia nominal de otros grabadores jesuíticos y a partir de 1724 —o de 1728, si continuamos dando como oriundo de Doctrinas el grabado de Tilcara— se pierde el rastro de esa artesanía en Misiones. De la producción, que debió ser nutrida, solo quedan las láminas impresas en contadísimos ejemplares de los libros mencionados (Véase Apéndice, lista bibliográfica).

Esta desaparición o pérdida total no debe sin embargo extrañarnos. Son muchas las circunstancias que en esta área conspiran contra la conservación del material impreso: desintegración de los talleres misioneros, falta de una tradición cultural familiar definida, guerra, revoluciones, con todas sus secuelas, y sobre todo la acción del clima cálido, húmedo, propenso al desarrollo del moho e insectos perjudiciales.

Una prueba de la copiosa difusión de láminas, ya locales ya importadas, la tenemos en la acción trascultural perceptible en ciertos medios indígenas, entre los payaguás por ejemplo. Los payaguás, parcialidad reacia si las hubo a recibir el evangelio, tomaron de las estampas religiosas motivos que adaptaron al decorado de sus objetos de uso ritual (pipas, etc.) En algunos de esos objetos conservados en Museos extranjeros, pueden observarse las graciosas versiones que estos indígenas realizaron de ciertas estampas bíblicas, especialmente las que representaban escenas del Paraiso Terrenal, con su árbol de la ciencia del bien y del mal, la serpiente con alas y brazos, animales (transportados significativamente a la escala zoológica local) También se encuentran rasgos trasculturados de las estampas del infierno, con sus demonios cornudos y de cola de dragón (22)

Hasta 1860 no volvemos a hallar en las artes paraguayas, religiosas o profanas, rastro alguno de grabado. Son ciento cuarenta años mas o menos durante los cuales la tradición del grabado en madera se pierde por completo. Las gubias solo siguen ejercitándose de modo precario en la disciplina original, la talla. En cuanto al grabado en metal, el interregno será más largo todavía: casi dos siglos.

Capítulo II

EL GRABADO BAJO EL GOBIERNO DE D. CARLOS ANTONIO

La historia del periodismo nacional —aún no desarrollada con la amplitud y minucia que merece— recoge en su primer capítulo las manifestaciones que bajo la égida oficial y en tiempo de D. Carlos Antonio constituyen la primera salida de la Prensa nacional a la palestra de una cultura en fervoroso prurito actualizador. En 1845 (2 de Abril) con cerca de medio siglo de retraso con respecto al resto del Plata, aparece el primer periódico nacional EL PARAGUAYO INDEPENDIENTE; en 1854, EL SEMANARIO, en 1855 EL ECO DEL PARAGUAY en 1860 LA AURORA.

El último de los periódicos nombrados, LA AURORA, fue no solo la primera revista cultural paraguaya, sino también el primer periódico ilustrado impreso en el país. Este hecho —la aparición de la ilustración en la Prensa nacional— no ha sido tenido en cuenta tampoco en la medida que debiera. Sólo han sido objeto de constancia mas o menos breve, nunca enfocada en términos críticos desde el punto de vista del contenido artístico, los periódicos ilustrados aparecidos durante la guerra grande, que configuran de por sí otra época de relieves peculiares.

LA AURORA fue una enciclopedia mensual y popular de arte y literatura cuyo redactor en jefe y responsable fue el profesor español D. Ildefonso Antonio Bermejo. Esta revista se fundó "para propender a la ilustración y enseñanza moral", pues, como dice el prospecto de la misma, aparecido en EL SEMANARIO, "en los periódicos, que se os enseña? . . . Lo que no basta para moralizar debidamente la índole de los pueblos" . . . Apareció el 1º de Octubre de 1860, y su último número lleva la fecha de abril de 1861. No sabemos a qué se debió la brevedad de su existencia.

Con esta revista es evidente quiso D. Carlos, tomando como instrumento capacitado a Bermejo, crear una revista tipo **magazine** de la época, es decir una publicación periódica de material misceláneo, instructivo y ameno.

Para la fecha de aparición de LA AURORA, ya el material gráfico asumía gran importancia en las revistas de este género, no solo europeas, sino inclusive americanas, como las publicadas en Buenos Aires, apoyadas en las artes litográficas, que adquirieran vuelo y categoría en el Viejo Mundo gracias al aporte de artistas como Guérin, Gros, Ingres, y luego Géricault, Delacroix y Daumier. En el Plata, los informativos y más especialmente la Prensa satírica, utilizaban ampliamente el sistema de ilustración inventado por Senefelder.

En el Paraguay, por entonces, era prematuro pensar en una revista de la envergadura de sus contemporáneas, pero se hizo lo que se pudo. LA AURORA, instituida en órgano del Aula de Filosofía que dirigía Bermejo, dió cabida a trabajos de los jóvenes que como Natalicio Talavera, Mateo Collar, Mariano Aguiar, se formaban en dicho centro de estudios; insertó artículos de vulgarización científica, cortos ensayos, trozos amenos, traducciones, versos. Pero lo que más nos interesa: la revista dió cabida a varias litografías: primer intento de las artes gráficas modernas en el país.

Estas litografías fueron realizadas en el taller de D. Carlos Riviere emprendedor francés llegado al país hacia 1854. En el haber de Riviere hay que anotar, no solo las primeras litografías realizadas en el Paraguay, sino también la formación —o intento de formación— de los primeros profesionales en esta técnica. En efecto, en un aviso publicado en EL SEMANARIO, Riviere se ofreció a enseñar dibujo litográfico a seis jóvenes que manifestasen deseo de aprenderlo. Debemos suponer qre tal ofrecimiento halló eco.

Las ilustraciones en LA AURORA reproducen grabados o litografías de procedencia europea, hayan sido ellas estampas sueltas o ilustraciones, a su vez, de libros. Una de ellas reproduce un cuadro de Pharamon Blanchard, **La primera Misa en América** (2º viaje de Colón) que se conserva en un Museo francés de provincia. (23)

Unas pocas entre esas ilustraciones ofrecen sin embargo rasgos peculiares que sugieren, mas que la litografía, el grabado en madera. Son diseños de tipo lineal, simples contornos de grueso trazo, como correspondería a recién iniciados en esa técnica; sus semejantes los hallaremos mas tarde en grabados de guerra. Aunque el hecho de reproducir grabados previos les reste todo valor desde el ángulo creativo, si la suposición fuese exacta, resultaría interesante: nos hallaríamos en presencia de las primeras xilografías de esta segunda época. La gubia local habría elegido para sus ensayos primeros en la nueva etapa motivos desvinculados totalmente no solo del ambiente, sino inclusive del texto que acompañan. Es evidente que solo se introdujeron como un medio de dar cierta variedad al contenido. Son esas ilustraciones las que llevan por títulos **Tipos sicilianos, El Abate des Cazettes. Mártires.** La primera lleva la firma **Valle** lo cual refuerza la hipótesis de la autoría local. La segunda lleva iniciales.

El hecho de que se trata de motivos desvinculados de la realidad local no puede extrañarnos, ya que el conocimiento del dibujo que esos jóvenes pudieran tener por entonces no alcanzaba seguramente al apun-

te del natural y menos aún a la composición original. Revela asimismo que por entonces no existían dibujantes capaces de realizar diseños adhoc —o si existían no pudieron ser utilizados.

Resumiendo:

Sólo dos de los presuntos grabados —que son tres— llevan firma.

Los nombres o iniciales que firman esos dos grabados no aparecen en otras páginas de LA AURORA. Ni tampoco mas tarde.

Suspendida la publicación de LA AURORA en 1861, hemos de esperar algunos años para hallar nuevas manifestaciones gráficas en la Prensa nacional.





Juan Yaparí: **Retrato del General de la Orden. P. Tirso González.** Lámina en metal del libro DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO (Loreto, 1705).



La boca del infierno. Lámina en metal, de mano indígena, en el libro DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO (Loreto, 1705).



Las torturas del infierno, lámina en metal, de mano indígena, del libro DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO (Loreto, 1705)



Viñeta en madera del libro DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO.



"Cabichuí": **Caricatura sin firma.** Xilograbado, 1867.



"Cabichuí": **Caricatura firmada por Baltasar Acosta.** Xilograbado, 1866.



Julián de la Herrería: **Linograbado en colores,** 1912.



Julián de la Herrería: **Retrato de la esposa del artista.**
Aguafuerte, 1935.



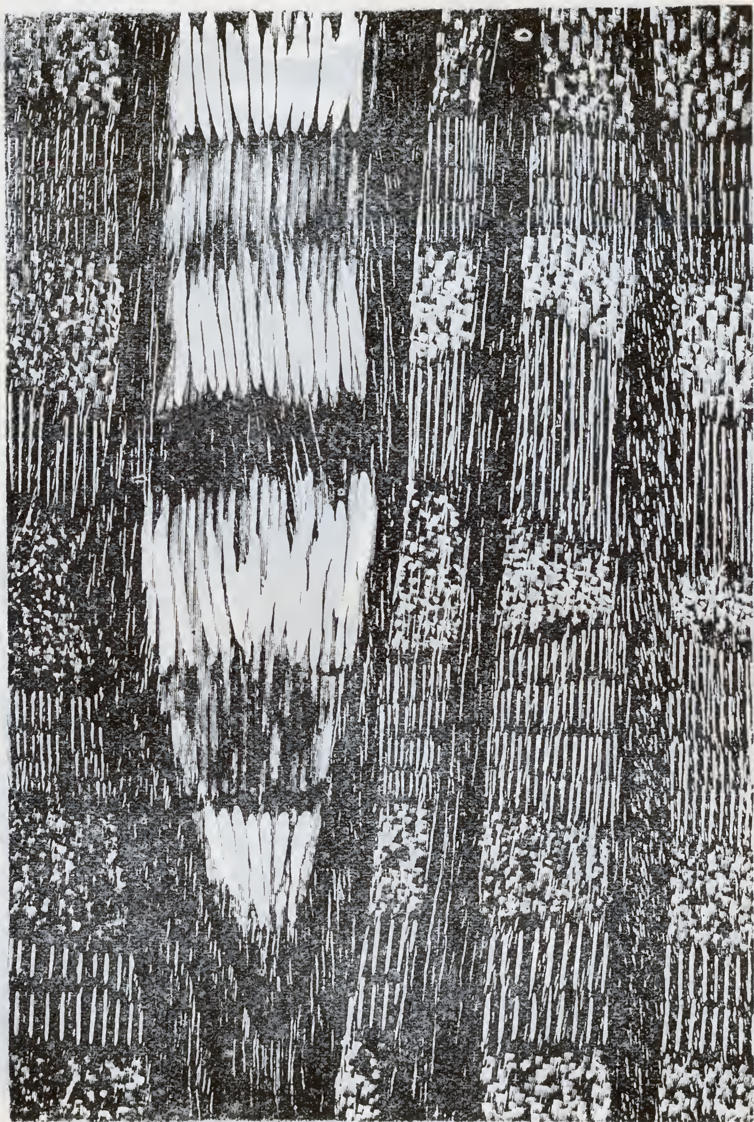
Abel de la Cruz: **Gallo**. Xilografía, 1927.



Olga Blinder: **Lavanderas** (fragmento). Xilograbado, 1961.



Olga Blinder: **Vendedoras** (fragmento). Xilograbado, 1962.



Edith Jiménez: **Xilografía, 1960.**

Capítulo III

EL GRABADO, INSTRUMENTO DE LA DEFENSA

Al estallar la guerra de la Triple Alianza (1865) los periódicos que en Asunción mantenían al público en contacto con las novedades oficiales y de comercio, y que a la vez respondiendo a las incipientes apetencias culturales, dieron cabida a folletines, noticias literarias o históricas, avisos y comentarios de teatro, etc. experimentan lógica transformación. Se convierten en voceros de la defensa, sin margen ya para otra cosa que esa expresión unívoca.

Cuando los aliados se apoderan de Asunción, desaparecen a su vez esos periódicos como órganos de la defensa nacional, aunque sigan bajo otro nombre sustentando intereses o principios opuestos a los del Mariscal. Pero entre tanto la Prensa identificada con la defensa ha aparecido bajo la forma de periódicos de campamento, que acompañan al ejército y al pueblo en sus vicisitudes y alternativas materiales y espirituales.

Son semanarios o bisemanarios de formato más reducido que sus predecesores en la paz, y cuya existencia fragmentada en períodos paralelos a los azares de la guerra se prolonga por un tiempo pasándose la consigna el uno al otro como se pasaba la antorcha en la carrera. El primero en aparecer es CABICHUI, simultáneo casi de EL CENTINELA: le siguen CACIQUE LAMBARE y LA ESTRELLA.

Y junto con los periódicos de guerra en sorprendente sintonía de la circunstancia, surgen los grabadores. Nueve gubias, en un solo acto improvisadas y maduras para su tarea, vuelcan en el trazo nervioso y corto, con admirable unanimidad, la sustancia del suceso diario, el espíritu del momento.

Habré de limitarme para mis apreciaciones a CABICHUI, único periódico de guerra ilustrado del que conserva colección nuestro Archivo Nacional.

Los 95 números de CABICHUI, publicados en el Cuartel General de Paso Pucú, aparecieron cada uno con tres caricaturas cuando menos, amén de la cabecera, idéntica para todos,. y de las viñetas, a menudo repetidas (la que ilustraba la sección POPIAS del P. Maíz era siempre la

misma). Ello representa un total de unos cuatrocientos grabados, a través de los cuales puede seguirse el desarrollo del drama bélico y la trayectoria psicológica de una defensa durante un año. Y también el itinerario de nueve artistas improvisados configurando el hecho colectivo más interesante, por unitario, hasta ahora producido en las artes plásticas paraguayas del período independiente.

Son esos grabadores, a los cuales hemos de suponer jóvenes, así solo sea por el arranque, el fervor y la espiritual elasticidad que de su obra irradia, JULIAN (o INOCENCIO) AQUINO; M. PEREIRA, FRANCISCO OCAMPO, GREGORIO BALTASAR ACOSTA, GERONIMO GREGORIO CACERES, J. BARGAS, FRANCISCO VELASCO, J.B.S. A este número hay que añadir a SATURIO RIOS, más conocido como pintor.

Todos estos nombres aparecen en muchos casos precedidos de la abreviatura **G** o **Gr** (grabó) con la cual se reconoce por secular consenso el trabajo de gubia, o sea el de grabado propiamente dicho: no así el trabajo de diseño, que de acuerdo a esto hemos de suponer de distinta mano. Corroborando esta suposición, NATALICIO GONZALEZ en su prólogo a las **Memorias** del Coronel Centurión, dice que "un sargento de ignorado nombre ilustraba los artículos con intencionados dibujos, que un improvisado grupo de grabadores pasaba en madera para su impresión, sin más instrumentos que unos toscos cuchillos y unos clavos" (lancetas y punzones). a) No se alcanza por qué razón habrían recurrido a ese diseñador incógnito estando a mano Saturio Ríos, formado en Europa y que firma él mismo algún grabado; además está el dato, digno de consideración desde el punto de vista crítico, de que entre esos grabados —y por tanto entre sus dibujos originales— existen diferencias de estilo o carácter que hace difícil aceptar fuesen de la misma mano. Tal vez resulte más plausible aceptar que aunque en ciertos casos los diseños pudieron ser de alguien no grabador, en muchos otros casos los xilógrafos de CABICHUI trabajaron sobre diseños propios. b) Cabe inclusive que la distinción establecida por la susodicha abreviatura les fuese desconocida.

Por lo demás no se puede tampoco descartar la posibilidad de que nuevos datos, arrojando nueva luz sobre el particular, modifiquen estas conclusiones.

Poseyeron esos caricaturistas, todos o algunos, preparación previa en el diseño?

CARLOS R. CENTURION, en su **Historia de las Letras Paraguayas**, dice que varios de ellos, habían tenido oportunidad de asistir a colegios o instituciones europeas. No especifica si fueron allí a aprender letras, artes nobles o mecánicas. Sin embargo, sus nombres no figuran en las listas que he consultado de jóvenes enviados a Europa en esos lustros eufóricos. Si viajaron, lo más probable es que fueran a aprender artes mecánicas, tan necesarias y que desde luego merecieron atención preferente en el plan cultural de los López.

---

a) **Notas Autobiográficas inéditas** del Cnel. Centurión, publicadas en EL LIBERAL de Asunción el 14—VI—1919.
b) Corroboran esta hipótesis los casos en que el grabado lleva la firma sin la inicial **G.** o **Gr.**

El único del cual se sabe con certeza que estuvo en Europa con fines de aprendizaje artístico es Saturio Ríos. Si en Francia estudió el grabado en madera o simplemente se informó de su técnica, no había tenido ocasión de demostrarlo antes de esa fecha, o sea la de la aparición de CABICHUI en 1867. Si exceptuamos a Saturio Ríos, salta a la vista que ninguno de esos grabadores tenía una gran versación dibujística. En algunos de ellos inclusive la ausencia de disciplina académica es absoluta. Es precisamente esa ingenuidad la que urgida por un espontáneo, fervoroso impulso interior, se traduce en esas composiciones vitalmente ricas y transparentes de sentido, plenamente significativas.

Con todo, los hay entre ellos que revelan una mayor habilidad y de los cuales cabe pensar pudieran haber tenido algún conocimiento del dibujo. Dónde pudieron adquirir esa preparación elemental? . . .

Aquí hay que recordar las ilustraciones de LA AURORA y el aviso de EL SEMANARIO a que se aludió en el capítulo II. Algo pudieron haber aprendido con Riviere los jóvenes que con él ejercitaron la litografía o que formaron parte del personal de su taller. Ninguno de los nombres citados sin embargo coincide en sus iniciales con los que firman los grabados de LA AURORA.

Podrían también haber estudiado con ALEJANDRO RAVIZZA. Este arquitecto, al que se deben los planos del Panteón Nacional, del Teatro, del Club Nacional y la Iglesia de Trinidad, dirigió una academia de dibujo lineal y geométrico. Sabemos que Saturio Ríos, antes de viajar al exterior, tomó lecciones con él. Tampoco es imposible tuvieran ocasión de dictar clases de dibujo el inglés MOYNIHAN o el italiano ANTONINI, escultores que trabajaron en el país en los años inmediatos a la guerra (24).

Otra interrogante de interés plantea la adquisición, por esos caricaturistas, de la técnica propiamente dicha del grabado, cosa distinta del diseño en si mismo.

Parece fuera de duda que si se utilizó el grabado fue ante la imposibilidad de conseguir elementos gráficos más modernos, técnica e imprentariamente hablando. El grabado en madera fue empleado **prima facie** como un sucedáneo. Era indispensable, como ya siglo y medio antes, una propaganda gráfica, la única que podía llegar al espíritu colectivo con indiscriminada eficacia, alcanzando los más humildes niveles del entendimiento. Y como era necesaria, se buscó la forma de proveerla. Por las mentes de los improvisados grabadores no pasó seguramente la idea de que en aquel momento estaban escribiendo un capítulo sabroso de la plástica nacional. Sólo sintonizaron la necesidad perentoria de poner al pueblo en contacto con la situación, por la vía más inmediata, la visual. En su instancia primigenia, pues, el hecho, por singular que fuere no representaría sino una prueba más del espíritu de inventiva, de la capacidad de colocarse automáticamente a la altura de las circunstancias, de que dió tantos testimonios el genio nacional en esos días azarosos. Como tal ha sido únicamente apreciado hasta ahora.

Considerada en conjunto la obra de estos grabadores, destaca como característica una notable unidad. Los rasgos personales se funden en la unanimidad del acento, sin por ello caer en una cansadora coincidencia

o reiteración de los recursos intencionales y plásticos. Son grabados concebidos dentro de un sent do unívoco de la técnica; podría decirse que configuran un estilo colectivo pero dentro de éste sin embargo, no cabe hablar de copia o repetición. Cada grabado aparece como el fruto de un acto ingenuo perfecto, de una actitud liberada de todo apriorismo conceptivo o plástico.

Ahora bien, debemos suponer —en este asunto por desgracia mucho ha de ser de momento hipótesis, a causa de la penuria documental— que uno de ellos fuera el maestro, o por lo menos el que tuvo la idea y lanzó la iniciativa; el primero en pensar en el grabado como instrumento eficaz, en comunicar el pensamiento a los otros y revelarles las posibilidades dormidas en el taco esperando el golpe de gubia.

Cuál de ellos desempeñó ese papel?...

Nos sentiriamos inclinados a señalar a Saturio Ríos, indudablemente el de mayor versación artística. Pero justamente es Saturio Ríos el que a la luz de una elemental observación se revela como el menos caricaturista y grabador de todos ellos. Una ojeada al único grabado que lleva su f rma entre todos no solo no favorece la presunción de su magisterio, sino que suscita la sospecha de que nunca tuviera la oportunidad de estudiar la caricatura ni el grabado en el exterior, a pesar de las ocasiones que pudo brindarle su permanencia en París. En ese único grabado firmado por Ríos no sólo predomina un sentido puramente lineal, que hace de él un simple dibujo de contorno trasladado a la plancha, sino que varios detalles, como el dibujo clásico de la mujer en primer plano y la evidente intención de componer el diseño en profundidad, denuncian sus ataduras académicas y despojan al dibujo de todo potencial caricaturesco. Es apenas una alegoría sin el imprescindible acento expresionístico. Es posible que Saturio Ríos realizase otros trabajos. Pero su firma sólo aparece aquí; y por otro lado a la luz de este único dibujo no resulta críticamente plausible atribuirle otros entre los muchos que se imprimieron sin firma.

Si el maestro o iniciador fue a pesar de todo Saturio Ríos, y éste tuvo ocasión de conocer la técnica en Europa sin haberla hasta entonces practicado, cabe pensar que una vez realizada la ecuación madera—gubia cada uno de los iniciados recabó para sí la empresa de crear su propia fórmula, dentro de la notable unidad configurada por una idiosincrasia común y un ambiente unánime.

Como datos auxiliares de juicio hay que anotar: primero: que los presuntos grabados de LA AURORA a que varias veces se ha hecho referencia ofrecen marcada similitud con el grabado del Saturio Ríos en cuanto grabados de contorno; y segundo: que en cuanto algún grabador de CABICHUI se sale del marco de la inspiración caricaturesca y trata de interpretar objetivamente alguna escena, cae en la misma fórmula de grabado de contorno semejante a un dibujo lineal.

Cabe una última hipótesis; que el revelador del oficio fuese algún extranjero periodista de los que acompañaron al ejército paraguayo en su odisea; Tristán Roca, por ejemplo, o el argentino Víctor Silvero, colaborador de CABICHUI.

Muchas son como se ve las interrogantes que plantea la subitánea aparición de estos artistas en pleno campamento, y no hago sino insinuar algunas de ellas con otras tantas plausibles respuestas. Saturio Ríos, que poseyó la clave de estos hechos importantes murio en 1922; no dejo anotación alguna ni nadie se ocupó que sepamos de obtener información suya acerca del particular.

Al apreciar estos grabados debemos tener ante todo presente que sus autores no pudieron elaborarlos morosamente, hacer de cada uno de ellos una obra de empeño, meditada y repulida. Era preciso inspirarse, preparar la madera, —madera de pie, acaso ni bien estacionada, cortada del primer tocón a mano— ordenar idea y composición, y abrir el grabado, en unas pocas horas. Aunque es verdad fueron nueve y se turnaron en la empresa, no es menos cierto que más de una vez aparece comentado en CABICHUI en caricatura un hecho a las pocas horas de haberse producido. La premura con que hubieron de trabajar no obstante no repercute en la frescura y vivacidad de la inspiración, aunque a veces se traiciona técnicamente en detalles como la inversión en el sentido lógico de los pliegues o en la firma igualmente invertida; en el mismo olvido de la firma, frecuentísimo; a menos que se trate de una omisión intencional cuyas razones no alcanzamos.

En esta obra brotada de la urgencia expresiva de un instante crucial está patente, como ya antes se hizo notar, una rara unanimidad de acento: la presencia de constantes de estilo y espíritu por debajo y a través de lo personal en cada grabador. Estas constantes pueden reducirse esencialmente a dos.

La primera de esas constantes es la tendencia a la solución esquemática en líneas rectas, que da a la composición esencial dinamismo. Este dinamismo se injerta sabrosamente en un también esencial estatismo, cuya resultante es la congelación de movimiento en actitud: característica que se ha señalado ya en el grabado misionero y a través de la cual el arte local denuncia su arraigo auténtico en la tierra.

La segunda constante atañe al contenido mismo de la caricatura, al acento intrínseco de su expresionismo. El ingenio demostrado por estos artistas en la intención es notable. A la vez acendradamente popular en su ámbito conceptivo y lleno de agudeza y variedad en la conjugación del inevitable fondo común inspiracional. En la caracterización de sus personajes, forzosamente repetidos por obvias razones, se perciben trazas inequívocas del **demonismo** que informó sustancialmente aquellas experiencias misioneras, y que como en aquella oportunidad —capítulo 1— hallan su punto de partida en lo profundo del su conciente cultural, en una inapresable memoria de las formas, nunca plasmadas objetivamente, de la mitología guaraní, con sus entes híbridos, sus genios zoomórficos... Estos personajes de CABICHUI de gálibo y trazas zoomorfos, parecen parientes cercanos de aquellos diablos injertos en bestias familiares, del libro del P. Nierenberg. Antes

en la caracterización, que pasa así de lo típico a lo individual. Caracteriza sus composiciones la variedad en la inventiva.

J. BARGAS. Agradable simplismo. La caricatura del 26-V-62 rebasa el expresionismo espontáneo para intentar una versión objetiva ilustrando el episodio de la residenta en que dos mujeres, Barbara Allén y Dolores Caballero, lucharon con un tigre. En esta ocasión y alguna otra se pone de relieve su escasa disciplina académica. La espontaneidad sin embargo da al diseño ingenua gracia evocativa de ciertos exvotos populares.

FRANCISCO VELASCO. Su primitivismo a veces linda con lo infantilista. Está no obstante presente la intuitiva sabiduría característica del grupo en la selección de los elementos de las síntesis intencional. Su defecto más visible radica en la esporádica pretensión de dar a sus figuras pictoricismo.

Así asistimos en el Paraguay, en pleno siglo de la litografía, a una floración xilográfica como expresión de alcance y contenido popular, consustanciada con la imprenta en un maridaje espontáneo, pleno y eficaz como en sus tiempos de oro.

La generación de grabadores de CABICHUI, tan fugaz, constituye un hecho singular, de llamativos relieves dentro de la plástica nacional. Por su inspiración espontánea y original, su regreso a las fuentes puras del grabado, sus valores significativos, rebasa el localismo, y aún lo ocasional de su motivación; y su finalidad estimulante o crítica, perfectamente adecuada al momento, no condiciona su vigencia temporal: superada la urgencia que los engendró, la sustancia plástica reveladora de un auténtico, sabroso complejo creativo, sobrevive.

Qué fue de esos jóvenes —Saturio Ríos tenía en esa época veintiocho años— que prestaron su sentido humorístico, su entusiasmo inagotable, a la realización de esta empresa de contornos singulares?... Excepto Saturio Ríos cuya biografía posterior a la guerra conocemos, de nadie más tenemos noticia... Sus huesos quedaron sin duda esparcidos a lo largo de los martirizados caminos de la patria, de Paso Pucú a Cerro Corá.

El arte nacional debe un desagravio por tantos años de olvido a esos grabadores de una época heróica, que dieron un ejemplo de identificación con la profunda sustancia de la tierra en su obra de un ingenuo, sobrio y dinámico expresionismo.

CAPITULO IV

EL GRABADO DESDE 1870 HASTA NUESTROS DIAS

Las artes ilustrativas aparecen muertas en la prensa de ocupación y en la inmediata postguerra. Ni una litografía, ni un grabado en madera, ni una viñeta ad hoc exornan esos periódicos, cuyas imprentas sin embargo se jactan de poseer prensas "en las que puede realizarse cualquier trabajo de imprenta".

Durante lo que resta de siglo y aún entrado el XX, el grabado no existe, ni como disciplina autónoma ni como ilustración. Para el último decenio del XIX sin embargo se han establecido en el país las maquinarias y técnicos que aseguran la difusión ilustrativa por procedimientos modernos. Los dibujantes que van apareciendo son caricaturistas sin excepción, ya nacionales autodidactos, ya extranjeros llegados con una cierta formación previa. Todos recurren para la difusión de sus trabajos a los procedimientos gráficos modernos que sucesivamente se introducen en la prensa local; litografía, zincografía, fotograbado. Ni SPRINGER, el que firmaba con una florecilla, aludiendo a su nombre (en inglés **Spring**, primavera) ni RIDELLI, primero; ni RAFAEL AZEVEDO (1890—1915) el caricaturista de **Crónica,** ni JUAN SORAZABAL (1902—1944) el de **Juventud,** luego; ni otros de menos cuantia pero de meritoria y constante dedicación, como los dibujantes del **Enano,** practicaron el grabado. Tampoco lo utilizó ANDRES GUEVARA, el más dotado de todos, pero que no tuvo mucho tiempo de ejercitar su talento en el país, pues salió de él adolescente.

Precisamos llegar a 1920, fecha de la primera exposición de ANDRES CAMPOS CERVERA en el país, para ver reactualizado el grabado en nuestras artes plásticas.

Andrés Campos Cervera realizó su exposición en el Salón El Belvedere, en Asunción, en mayo del mencionado año. El catálogo de esa muestra fue un resumen —quizá harto abreviado— de la labor del artista durante una permanencia de doce años en el exterior —cuatro en Sevilla, Madrid, Roma, ocho en París— De sus estudios en Madrid formó parte su aprendizaje del grabado sobre madera y metal en sus distintas

modalidades; aguafuerte, punta seca, aguatinta. Este aprendizaje lo realizó en la Escuela de Grabado, de larga y honrosa tradición, bajo la dirección de D. Carlos Verger.

Dotado de un espíritu curioso, refractario por temperatmento a toda rutina, Campos Cervera no se conformó con verificar técnicas tradicionales; no le bastó ejercitarlas. Las revisó tenaz en busca de posibilidades nuevas. En el curso de estas búsquedas dio con el grabado sobre linoleo como sucedáneo del taco: el linograbado destinado a hallar tan amplia y universal acogida. Nunca reivindicó la propiedad de su descubrimiento, y el linograbado empezó y siguió su camino sin certificado de autoría.

De esa época —alrededor de 1910— son algunos grabados realizados bajo el signo decorativo e ilustrativo, con exquisito gusto y economía en los medios.

Ese mismo año ganó una beca para grabado, con una **Cabeza de viejo,** interpretación a punta seca de un apunte del natural. Renunció a ella en favor del compañero que le seguía en méritos, muchacho más pobre aún que él. En 1911 se presenta a la Exposición Internacional del Grabado realizada en Barcelona, obteniendo en ella una medalla por su Moenipus, versión al aguafuerte de la obra homónima de Velázquez. A partir de esta exposición, se efectúa un cambio marcado en su estilo de buril. En efecto, las grandes admiraciones iniciales de Campos Cervera fueron Rembrandt y Goya; de aquél aprendió el gusto por el contraste dramático de luces y sombras, de éste la afición a la lucha por traducir en la plancha los valores del óleo. En la exposición mencionada a la cual concurrieron los más destacados grabadores europeos de la época, Campos Cervera conoció la obra de algunos artistas nordicos, entre ellos ANDERS ZORN, cuya influencia podemos detectar en adelante en la factura suelta, simple, de esquicio al lápiz, que adoptan sus grabados.

Sin embargo, sólo al pasar a Italia en 1913 por segunda vez adquieren sus grabados sobre metal conexión decisiva con la realidad inmediata, buscando el motivo en el paisaje y la figura circundantes. De esta época son sus grabados del Pincio, de la Vía Appia y el Aquedotto Claudio.

Sus grabados en madera o linoleo continúan, con escasísimas excepciones la línea decorativa e ilustrativa inicial, y en ellos domina el motivo clásico —ninfas, terpsícores, jardines— En la exposición de 1920 mencionada aparecen los primeros tacos con motivos de inspiración directa; grabados que reproducen apuntes del natural tomados en los muelles de Dakar. Son grabados de segura y sobria eficacia, en los cuales la línea asume función apretadamente expresiva. De la misma época es su único grabado al aguafuerte que pudiéramos llamar de inspiración local: la cabeza yacente del Dr. Franco, apunte de impresionante realismo.

Las xilografías o grabados en color de Campos Cervera realizados en este período están concebidos dentro de un planismo que confía la totalidad del efecto a las combinaciones cromáticas y el arabesco compositivo. A menudo aprovecha para esos efectos el color de fondo del papel, con excelente resultado. En los grabados en blanco y negro, la línea asume

función rítmica unas veces, expresiva otras como en ciertas estampas japonesas. Los diarios paraguayos de la época reprodujeron algunos de estos grabados. Por primera vez después de 50 años casi el grabado en madera volvía a ilustrar las páginas de la prensa local, aunque con bien distinto gálibo y contenido.

Para el tiraje de sus grabados en metal se fabricó Campos Cervera en su taller de las afueras de la capital (Villa Aurelia) un tórculo de palosanto, descendiente directo de aquellos en que imprimieron sus planchas Juan Yapari o Tomás Tilcara. Lo construyó con sus propias manos, y en él se imprimieron dos aguafuertes: la mencionada cabeza del Dr. Franco y un autorretrato del artista. Son los dos y hasta ahora únicos grabados en metal tirados en el país desde 1728. Este tórculo que debiera haberse conservado como reliquia y documento fue destruido por manos ignorantes durante una ausencia del artista.

Observando el conjunto de la obra de Campos Cervera —que fue también pintor y acuarelista— notamos que lo terrígena si bien le inspiró algunos paisajes —óleos y acuarelas que son lo mejor de la pintura nacional— y algún retrato, no inspiró sino en algún apunte intrascendente sus gubias o su buril. Regresado a Europa el año siguiente, reinicia su labor de grabador, ejecutando entre 1921 y 1922 varias planchas sobre metal de paisajes levantinos, y algunas figuras: un par de apuntes del natural, algún retrato. En sus planchas de esta época ratifica el artista su gusto por lo plástico puro, al margen de todo acento o ingrediente dramático. La citada cabeza del Dr. Franco es una excepción, en el conjunto de su obra, que a la vez muestra no fue por cierto la carencia de aptitudes lo que le apartó de esta línea. Era este artista por temperamento y vocación un clásico, un amante del equilibrio, de la serenidad, del mismo modo que lo fue Cézanne, por quien sentía una gran afinidad. El hombre como campo de íntimas tensiones no le interesó nunca, como no le interesó la anécdota. Tampoco pues extremó su prescindencia hasta llegar a fundar su eficacia sobre los puros valores de línea y color como los fauves, con los cuales sin embargo ofrece puntos de contacto. (26).

Algunas de esas planchas, de patente sabiduría técnica y valores plásticos, fueron reproducidas en revistas españolas de arte de la época. Por entonces precisamente (1922) Campos Cervera "encuentra" la cerámica y a ella dedica en adelante todas sus energías. Bajo el seudónimo de JULIAN DE LA HERRERIA obtuvo en esta disciplina de esfuerzo y de paciencia notable resultado. Desde ese instante sólo episódicamente dedica a las demás actividades plásticas alguna atención, y busca en el grabado ocasional descanso y cambio al rudo trafagueo ceramístico.

He aquí el saldo de estas incursiones episódicas en el campo del grabado:

De 1927 a 1929 de regreso en el Paraguay, realiza algunas pequeñas planchas en madera y linoleo destinadas a ilustrar poemas o cuentos en la prensa local, y alguna tapa de catálogo o libro. En estos trabajos sólo aborda el motivo desde el ángulo decorativo.

De 1932 a 34 durante una nueva temporada en el país, realiza algunas xilografías y linograbados de motivos alegóricos o inspirados en el conflicto chaqueño. Estos trabajos de compromiso no representan sin embargo una faceta apreciable de su gubia, y solo se los menciona porque a su modo establecen una continuidad con la obra de los grabadores de la guerra grande, al coincidir con ellos en la motivación.

De 1935 a 1937 realiza en Valencia, España algunas planchas en metal de paisajes levantinos o meridionales. El último de sus aguafuertes, uno realizado sobre un apunte de Mojácar (Almería) obtuvo un premio del Ministerio de Instrucción Pública español (1936, junio)

En el grabado pues como antes en el óleo y la acuarela sus preferencias fueron al paisaje: la figura le atrajo sólo en cuanto encarnación de ritmo o de color. No se aproximó al hecho vital, a lo íntimo humano. Este artista bien dotado, técnicamente maestro, pasó a la orilla de las dramáticas latencias ambientales que reclaman como cauce de elección las gubias o el buril —aquéllas más que éste, quizá— No descendió sin embargo como ya se ha dicho al pintoresquismo anecdótico que con rara excepción sentencia la obra de sus coterráneos. Sus obras persiguen la construcción rítmica, la forma y el color per se, y las impregna un penetrante lirismo.

Ahora bien, aunque admirada por sus contemporáneos, la obra del artista no halla en el ambiente reflejo alguno. Campos Cervera no tuvo discípulos. Y, por supuesto, tampoco continuadores. Todo el grabado realizado localmente —con rara excepción— entre 1925 y 1957— más de treinta años— lo es por extranjeros residentes. Esporádicos aportes individuales que no alcanzan a sedimentar en tradición, pero que a su manera establecen una continuidad en esos años sin personalidad propia.

Un recuento siquiera breve de estas actividades realizadas en el país es, no solo conveniente, sino necesario.

Durante los años 1927 a 1929 encontramos ya en los diarios y revistas locales algunos grabados en madera o linoleo firmados ABEL DE LA CRUZ; principalmente ilustraciones de cuentos o poemas.

En 1931 llega al país, un artista argentino, dibujante y escultor por vocación, grabador por hobby y también por capacidad: JULIO VERGOTTINI. Los diarios publicaron algún grabado suyo; pero es en **Guarania,** la revista de Natalicio González, exponente intelectual de su época, donde se encuentra su colaboración asidua, a partir de la portada, a la cual debió la revista no poco de su cachet editorial. Cada número llevaba de dos a cuatro grabados.

En estas xilografías, los cortes, organizados en rítmicos esquemas continuos, construyen la forma en masas que avanzan y retroceden estructurando el claroscuro sin valores intermedios, en la mayoría de los casos. En otros grabados su concepción funcional de la línea lo aproxima a ciertos grabadores alemanes o nórdicos de la década del 20 al 30. En este mismo estilo, hasta el punto de que en ocasiones se hace difícil distinguir a quién pertenece el grabado, trabajó también ilustraciones para **Guarania** ROBERTO HOLDENJARA. Todos estos grabados buscan

su motivación en la iconografía histórica, o ilustran fábulas locales. Ninguna vinculación con la realidad inmediata.

A un artista lituano transeunte, RUDOLF LEPVALTS, se deben, por la misma época, los primeros grabados en madera sobre temas camperos, realizados con sabor y conocimiento de oficio, al margen de la ilustración.

Pero es a WOLF BANDUREK, polaco emigrado, residente en el Paraguay de 1937 a 1945, a quien hay que atribuir el mérito de los primeros grabados de palpitante tema local.

Estos grabados, aunque proyectados y hasta diseñados en el país, sólo en 1946, residiendo ya el artista en Buenos Aires, pasaron a la plancha y vieron la luz. Son doce grabados, de un tiraje de treinta ejemplares, en carpeta. Un par de ellos son paisajes, los demás tipos locales: campesinos, madres humildes, sirvientes, niños. Bandurek trabajó sus grabados en función de masas, sin tonos intermedios, en violentos contrastes de blancos y negros que asimilan sus grabados a diseños en tinta china y que traducen la violencia de la luz tropical. En ellos se insinúa un expresionismo de acento patético social.

Sólo tres ejemplares de esta carpeta llegaron al Paraguay, pero a pesar de ello, debemos considerar a Bandurek como el introductor efectivo del tema inmediato, vital, en el grabado paraguayo, como ya lo había sido en la pintura desde 1938.

También en 1946 realiza en Asunción una muestra, ésta de aguafuertes, la argentina MAGDA DE PAMPHILIS. Durante su visita al país, la artista tomó apuntes de motivos locales; —escenas de mercado, lavanderas, etc.— y de regreso a su patria realizó sobre ellos varias planchas en metal, lo bastante elocuentes en cuanto a las posibilidades sugestivas del ambiente y paisajes y tipos para su realización al aguafuerte. Estos grabados pues debemos considerarlos como los primeros sobre metal de temas tomados a la realidad circundante por lo cual debemos darles un lugar en esta crónica, aunque su autora sólo haya residido unas semanas en el país y haya realizado las planchas en el exterior.

Varios años transcurren sin que el grabado dé señales de vida. En 1957 por fin, o sea noventa después de la promoción de CABICHUI, el grabado de pronto adquiere categoría de preocupación artística colectiva y su impacto halla resonancia en la sensibilidad de un grupo de artistas. Ello tiene su origen en la visita del laureado grabador brasileño LIVIO ABRAMO, que realiza una muestra de sus trabajos, dicta clases sobre la técnica de la gubia en el Instituto Paraguay-Brasil, y consigue interesar en ella a un grupo numeroso. Más aún: deja instituído el Taller de Grabado Julián de la Herrería, en memoria del artista más arriba mencionado. Livio Abramo, así, se vincula en forma decisiva el desarrollo de la cultura nacional.

La actividad del taller se ha visto atestiguada por sendas exposiciones anuales, y por la revelación de vocaciones entre las cuales las más destacadas hasta ahora son mujeres. Aquí se repite el hecho que

caracterizó la renovación de las artes plásticas locales hacia 1950, en la cual la punta de lanza la constituyeron representantes del sexo femenino.

OLGA BLINDER, que figuró entre los gestores del movimiento renovador mencionado, como miembro del Grupo Arte Nuevo, encuentra en la gubia un cauce propicio a ciertos rasgos caracterizantes de su personalidad plástica: la sensibilidad a la línea, la economía cromática; en general sus grabados resaltan más el dibujo que los valores tonales. En algunos de sus grabados campea un dramatismo de acento expresionista: en otros informa sus composiciones un lirismo elaborado que trata de sintonizar la elementalidad terrígena.

LOTTE SCHULZ, que persigue más que la anterior las calidades, los valores tonales, el virtuosismo en fin, siguiendo la huella del maestro Livio Abramo, es más ecléctica en sus temas, acentúa la búsqueda del ritmo composicional, y resulta esencialmente decorativa. Sus más recientes grabados, sin desmentir estos rasgos, cultivan los efectos de transparencia. Con uno de ellos obtuvo en la Primera Exposición Latinoamericana del Grabado celebrada en Buenos Aires en 1960 el Premio del Fondo Nacional de las Artes.

EDITH JIMENEZ, iniciada como las anteriores en el taller JULIAN DE LA HERRERIA, becada luego al Brasil, estudia en San Pablo, donde participa de una exposición conjunta de grabado en 1959. Revela una técnica hábil y vigorosa, directa, en composiciones abstractas, frecuentemente tachistas, de fuerte sabor telúrico, en las que cada golpe de gubia adquiere valor per se, valor estructural. La obra presentada en su muestra de 1960 en Asunción ofreció una gran unidad definidora de estilo.

ADELA SOLANO LOPEZ posee cualidades que hasta ahora no ha desarrollado suficientemente.

JACINTO RIVEROS ensaya un ingenuismo de acento y temas populares que lo insinúan posible continuador del espíritu de los grabadores de CABICHUI.

Al margen del taller, practica esporádicamente el grabado ilustrativo OSCAR FERREYRO (1922).

Otros alumnos, si bien no alcanzan por ausencia de la imprescindible versación previa la altura de los mencionados, manifiestan con su asiduidad la existencia de un verdadero interés por este ejercicio plástico en el cual creo ver el cauce idóneo para el instintivo expresionismo local. Primero, por la posibilidad de trasladar a su juego de blancos y negros el violento contraste de la luz y la sombra tropical en un ambiente en el cual la inundación luminica hace difícil la captación de los tonos intermedios: los grabados de Edith Jiménez son ya una prueba de esta adecuación. Segundo, porque la tosquedad, la rusticidad esencial de la madera establece cierta afinidad con las formas elemen-

tales de la vida y la pasión locales; y tercero, por ser la madera su materia, el elemento dominante en la telúrica de este país sin rocas, de misterio y fragancia abrumadoramente forestales.

En líneas generales el grabado paraguayo muestra decidida inclinación hacia lo decorativo: hay también fuerte tendencia hacia lo abstracto. También cabe señalar, con la reserva que aconseja la etapa incipiente que recorre aun este aspecto plástico, la inclinación asimismo general hacia un concepto autónomo del grabado que hace de éste un ente con sustancia artística propia al margen de toda servidumbre ilustrativa, aunque alguno, como Olga Blinder, no desdeñe ocasionalmente este último aspecto. La mayoría busca en el simple juego de valores plásticos o significativos a través de la gubia la plenitud de su eficacia estética.

El grabado en metal tarda en aclimatarse. Su exigencia mayor de un sentido de la forma, a la vez que su esencial dramatismo, retrasa su aceptación por los artistas. La complejidad de su manipuleo acaso constituye un factor impediente más. Quizá no obstante sea aventurado hacer pronósticos sobre el particular. No olvidemos que ya un tiempo el grabado floreció en Misiones con auténtico fervor. Bien es verdad que se trataba de copiar y no de traducir inmediatas vivencias; bien es verdad también que el ambiente que rodeó al converso misionero favoreció con sus insólitos factores espirituales ese arraigo básico.

Demos tiempo al tiempo, madurador de zumos culturales como de los otros. El tiempo, el aportar al medio el dramatismo de los contrastes espirituales brotados de una más crecida conciencia social, de una mayor profundización en la intimidad del hombre, traerá consigo sin duda y a la vez la necesidad de nuevos medios expresivos para su plasmación en el arte.



NOTAS

(1) BARTOLOME MITRE: **Orígenes de la imprenta argentina.** En LA BIBLIOTECA, Buenos Aires 1896, t. II

(2) Tampoco sabemos quién dirigió la imprenta, luego de fallecido los mencionados Padres.

(3) NICANOR SARMIENTO: **Historia del libro y de las bibliotecas argentinas.** Buenos Aires, 1930

(4) ALEJO PEYRET: **Cartas sobre Misiones.** Buenos Aires 1881

(5) LEOPOLDO LUGONES: **El Imperio jesuítico.** Buenos Aires 1945

(6) CANONIGO GAY: **Historia de República jesuítica.** Citado por AURELIO PORTO **Historia das Missoes arientais do Uruguay**, Rio de Janeiro 1943

(7) La platina que se conserva en el Museo del Cabildo de Buenos Aires como formando parte de la presunta prensa misionera, reconstruída, es de piedra, y mide 50 x 60 x 7 centímetros.

(8) AURELIO PORTO, citado.

(9) VIRIATO DIAZ PEREZ: **Polibiblión paraguayo.** Presentado al Congreso de Bibliotecas en Buenos Aires en 1916. Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Asunción.

(10) ANIBAL CURREA: **La imprenta nacional y su exposición del libro.** Bogotá Editorial A. B. C. 1940

(11) MICHAEL MULHALL: **The Month**, Londres, tomo 44. Citado por GUILLERMO FURLONG en la obra a que se refiere la siguiente nota.

(12) GUILLERMO FURLONG: **Historia y bibliografía de las primeras imprentas platenses** Buenos Aires 1953.

(13) DR. JOSE XARQUE O JARQUE: **Insignes misioneros.** Pamplona 1682

(14) JOSE MANUEL PERAMAS: **Diario del destierro**, Buenos Aires 1932

(15) Cuarenta y seis hojas en mal estado, sin ilustración alguna.

(16) GUILLERMO FURLONG. V. s.

(17) Cotéjese, por ejemplo, la copia de la lámina que representa la Asunción de la Virgen, de Bouttats, con la copia de la lámina también de Bouttats que representa los últimos instantes de un pecador. La diferencia es evidente.

(18) P. JOSE CARDIEL: **Carta relación** de 1747

(19) Véase: P. JOSE HERNANDEZ, **Organización social de las Doctrinas guaraníes** Barcelona 1913; PERAMAS, citado: Cardiel, citado.

(20) Ejemplos: pintura de Cuzco, de mediados del seiscientos, que representa un réprobo entre llamas asediado por rabiosas serpientes: xilografías de Manuel Villavicencio, impresas en Puebla, México, a mediados del setecientos. El origen de alguno de estos modelos se remonta tan lejos como la edición de Venecia de la **Divina Comedia** en 1515.

(21) ANGEL GUIDO. **Redescubrimiento de América en el arte** Buenos Aires 1944 Aunque no es aquí el lugar dejo constancia de que mi opinión ál respecto difiere de la de Guido en algo más que detalles: el artista colonial no insertó estos símbolos sin la "autorización" de una simbolología cristiana previa, de la que da ejemplo profuso, entre otros artistas, Durero.

(22) Sobre estas expresiones trasculturadas, ver MAX SCHMIDT. **Los payaguá**, San Pablo 1949; y bibliografía complementaria.

(23) Colección de LA AURORA. Archivo Nacional de Asunción.

(24) JUAN PEREZ ACOSTA: **Carlos Antonio López, obrero máximo** Bs. Aires 1948
(25) PAUL WESTHEIM: **Historia de Grabado,** México, 1954
(26) JOSEFINA PLA: **Julián de la Herrería. recuento de Arte** Asunción 1957

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

BUONOCUORE. Domingo. **Libreros, editores e impresores de Buenos Aires,** Buenos Aires, 1944
BUSANICHE, Hernán. **La arquitectura en las Misiones,** Santa Fé, 1955
CENTURION, Carlos R. **Historia de las letras paraguayas.** Buenos Aires 1948.
CABICHUI. Colección. Archivo Nacional Asunción.
CATALOGOS EXPOSICIONES REALIZADAS EN EL PAIS DE 1920 a 1961. Colección. Propiedad de la autora.
COCHET, Gustavo. **El grabado. Historia y técnica.** Buenos Aires 1947
DIE HEIMLICHE OFFENBARUNG JOHANNIS. Leipzig, 1914
DUPLESSIS, J. Historia del grabado. Buenos Aires.
DIARIOS NACIONALES de 1870 a 1960. Biblioteca Nacional.
EL SEMANARIO. Colección. Biblioteca Nacional.
FIGARO. Colección. De la autora.
FURLONG, Padre Guillermo. **Los jesuitas y la cultura rioplatense.** Bs. Aires 1933
FURLONG. Padre Guillermo. Historia y bibliografía de las primeras imprentas platenses (1700 - 1850) Buenos Aires 1953
GONZALEZ Natalicio. **Proceso y formación de la cultura paraguaya.** Bs. Aires 1940
GUARANIA. Colección. 1933 - 35. Particular.
PENDLE, George. **Paraguay, a riverside nation** Londres, 1954
PEREZ ACOSTA, Juan F. **Núcleos culturales en el Paraguay moderno.** Bs. As. 1959
QUEIREL, Juan. **Las ruinas de Misiones** Buenos Aires 1902.
ROMERO BREST, Jorge. **Pintores y grabadores rioplatenses,** Buenos Aires 1951
STEINEN, G. **Ethnologisches Notizblatt** Herausgegeben v. v. des Koeniglisches Maseums for Volkeskunde Bd. 11 Reft 2
WATZOLDT, Wilhem. **Durer und seine Zeit** Wien 1935
YAPUGUAY. Nicolás. **Sermones y exemplos.** Edición facsímil Buenos Aires 1953

NOTAS BIOGRAFICAS

ABEL DE LA CRUZ. Seudónimo adoptado por Josefina Plá (1909) para sus grabados en madera aparecidos en la Prensa local ilustrando cuentos o poemas entre 1927 y 1929.

ANTONINI, Andrés. Marmolista contratado por el gobierno paraguayo con fecha 9 de Marzo de 1864 como "escultor de mármol ornamentación y escultura monumental" por un año. Ensayó diversos mármoles nacionales acerca de cuya adecuación para trabajos escultóricos se expidió. Siguió actuando después de terminado su contrato, pero al comenzar la guerra se pierde su rastro.

AQUINO, Julián. Periodista, redactor del SEMANARIO a partir de 1863. Encargado de la Imprenta Nacional de 1º agosto 1865 a 1866. Posteriormente fue designado Jefe de la Policía de la Capital. Damos por seguro se trata del mismo que aparece como grabador en CABICHUI cuya impresión es posible dirigiese dada su experiencia. También damos por supuesto que su firma fue indistintamente J. AQUINO y J. Y. AQUINO. Un Julián Aquino, aparece fusilado en la lista de Resquín en San Fernando, el 9 agosto 1868 (CABICHUI había dejado de aparecer) Impresor, según noticia de F. Falcón.

BANDUREK, Wolf. Pintor, nacido en Dobrzyn, Polonia, en 1905; fugitivo de los nazis, llega al Paraguay en 1937. Introductor en la pintura paraguaya del acento patético social, a él habrá que referirse cada vez que se historie la renovación de nuestras artes plásticas. Desde 1946 reside en Buenos Aires.

BARGAS, J. Grabador de CABICHUI. Se carece de datos biográficos respecto a su persona; pero podemos creer fue el J. Vargas oficial de imprenta que aparece fusilado en San Fernando el 22 agosto 1968, según testimonio del Sr. Falcón.

BERMEJO, Ildefonso Antonio. Escritor y periodista español (1826 1892) Desterrado por sus convicciones políticas, conoció en París a Solano López, quien lo contrató para desempeñar en el Paraguay funciones culturales. Llegó al país en 1855. Fue redactor en jefe de EL SEMANARIO; organizó y dirigió el Colegio Normal y el Aula de Filosofía; dirigió LA AURORA, primera revista literaria nacional. Se le deben también los cimientos del teatro paraguayo. Escribió dos piezas teatrales que fueron estrenadas en Asunción, y un ensayo sobre LA IGLESIA CATOLICA EN AMERICA. Regresó a España en 1863. Su esposa, Doña Pura, es autora del primer libro didáctico de pluma femenina publicado en el Paraguay.

BLINDER, Olga. Nacida en Asunción en 1921. Pintora. Forma parte del Grupo Arte Nuevo, al cual se debe la actualización de las artes plásticas en el país. Ha expuesto en Buenos Aires y Rosario y en las Bienales IV, V y VI de San Pablo. Entusiasta animadora del taller de grabado JULIAN DE LA HERRERIA.

FERREYRO, Oscar. Poeta paraguayo (1922) compañero de Herib Campos Cervera y Augusto Roa Bastos en la aventura renovadora de la poesía paraguaya Estudió el grabado en madera en Buenos Aires.

GUEVARA, Andrés. (Caricaturista, dibujante) Pintor nacido en Asunción en 1901. Desde los 17 años reside en el exterior. Es el artista paraguayo actualmente de más definitiva personalidad y seguro oficio.

HOLDENJARA. Robrto. Pintor (1900) Alumno de Juan A. Samudio, becado de 1925 a 1927 en España. Practicó el paisaje y el cuadro costumbrista, pero terminó dedicándose al motivo indigenista, que en él asume carácter documental. Colaboró en GUARANIA y otras publicaciones paraguayas con ilustraciones de carácter iconográfico en madera (1933 - 36).

JIMENEZ. Edith. Pintora. Participó en exposiciones conjuntas en el país y el exterior, entre ellas la II. y VI Bienal de San Pablo. Iniciada en el grabado en 1957, becada a San Pablo, luego, ha desarrollado un estilo vigoroso y personal. Ha participado como grabadora en una exposición conjunta en San Pablo en en 1949, y en la VI Bienal (1961) obtuvo mención honorífica. En 1960 realiza en Asunción la primera muestra individual de grabado nacional.

JULIAN DE LA HERRERIA. Seudónimo de Andrés Campos Cervera, nacido en Villa Aurelia en 1888, fallecido en Valencia, España, en 1937. Pintor, grabador ceramista. Obtuvo grandes triunfos en este último arte. Sus obras figuran en varios Museos. entre ellos el Nacional de Cerámica de España, y en Asunción un Museo Privado que lleva su nombre recoge 110 obras suyas. Fundador, con Jaime Bestard, del Salón de Primavera (1933)

LEPVALTS, Rudolf. Artista lituano, nacido en la primera década del siglo, que visitó el Paraguay de 1931 a 1934. y participó en los primeros Salones de Primavera, instituídos por el Ateneo Paraguayo a iniciativa de Julián de la Herrería y Jaime Bestard.

MOYNIHAN. John Owen. Escultor inglés, contratado por el Gobierno paraguayo Aparece trabajando desde 1862. Autor de las tres estatuas en piedra de Emboscada que coronaban el pretil del peristilo del del Palacio de Gobierno, asi como de los dos leones que adornaban los extremos del cuerpo saliente central y de dos figuras de guerreros que no se tiene noticia de si llegaron a ser colocadas en sus lugares. Esas esculturas fueron luego sacadas de sus lugares y actualmente están despedazadas en un montón de escombros. Fueron la primeras estatuas de piedra realizadas en el país sobre tema profano, ya que el arte previo había sido todo él religioso. A partir de la guerra no se tiene más noticias de Moynihan.

NEUMANN, Padre Juan Bautista. Jesuita. nacido en Viena en 1659, fallecido en Misiones en 1704. Llegó al Plata en 1690, y en 1700 fue destinado a Loreto, donde coincidió con el P. Serrano. Junto con éste organizó y dirigió la primera imprenta misionera.

PAICA. Neófito indio. de la Misión de San Juan Bautista, del cual habla en de sus cartas el P. Sepp, aludiendo a su facilidad y habilidad para grabar en cobre, en términos de los que podría deducirse que trataba de mapas o gráficos como el que se conserva grabado en cobre de la Misión de Candelaria, realizado en 1747.

RAVIZZA, Alejandro. Arquitecto italiano contratado por D. Carlos para realizar diversas obras arquitectónicas que modernizaron la capital. Llegó al país en 1854. Se le debe el plan y dirección del Teatro llamado de López (inconcluso) el Oratorio de la Virgen de la Asunción, la iglesia de Trinidad. Dirigió también una Academia de dibujo lineal y geométrico en la cual estudió entre otros Saturio Ríos antes de viajar a Europa.

RIOS, Saturio. Pintor. Nació hacia 1840. Estudió en el país con Ravizza primero, en Río y Paris, luego. Fue el primer telegrafista paraguayo. Colaboró en CABICHUI. Tomado prisionero por los brasileños, casó en el Brasil con una dama brasileña. Regresado al país realizó algunos retratos por encargo oficial, y obras de restauración. Intervino en política y alcanzó a ocupar una banca en el Congreso. Decepcionado un día quemó todos sus apuntes y dibujos y se retiró a vivir en un rancho de San Lorenzo del Campo Grande, donde murió demente y en la mayor miseria, en 1922.

SEPP. Padre Antonio. Tirolés, nacido en 1655. Músico en la capilla del Emperador. En 1691 viene a América. Inicia su labor misionera en Yapeyú, pasa luego a San Miguel Arcángel, y de allí a fundar San Juan Bautista. Fué pintor y tallista. Benefició el hierro por primera vez en el Paraguay. Vivía aún en 1715.

SERRANO, Padre José. Andaluz. nace en Antequera, Málaga, en 1634. Llega al Río de la Plata en 1658. Desempeñó diversas misiones y cargos importantes. Conocedor de los idiomas indígenas, tradujo varias obras del castellano o el latín al guaraní. Entre ellas DE LA DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO, de Nieremberg, y FLOS SANCTORUM del P. Rivadeneyra. En 1700 coincide en Loreto con el P. Neumann, y ese año surge la imprenta misionera. Es de presumir que al fallecer Neumann en 1704 siguiera la imprenta a cargo de Serrano, Fallece en 1713.

SCHULZ, Lotte. Grabadora, nacida en el Brasil en 1925, se formó en el taller Julián de la Herrería, del cual es entusiasta animadora. Participa en exposiciones locales y en la VI Bienal de San Pablo. En 1960 participa de la primera exposición del Grabado Latinoamericano celebrado en Buenos Aires, donde obtiene el Premio del Fondo nacional de las Artes.

SOLANO LOPEZ. Adela. Nacida en 1930. Figura desde el comienzo entre las animadoras del Taller Julián de la Herrería. Envió un grabado a la V Bienal de San Pablo en 1959.

VERGER, Carlos. Grabador español fallecido en 1931. Fue alumno de D. Ricardo de los Ríos. Dirigió durante muchos años la Escuela de Grabado de Madrid. Fue maestro de Julián de la Herrería. Se le debe entre otros grabados, uno de Beethoven que alcanzó gran difusión, varios trabajos interesantes en la crónica del grabado español contemporáneo.

VERGOTTINI, Julio Escultor, dibujante y grabador argentino. Visitó el Paraguay de 1930 a 1934. Ganador de premios en concursos de su país. Visitó la Antártida en 1955, trayendo de allí la colección de dibujos más interesantes que sobre el terreno se hayan hecho hasta ahora en esa región. Colaboró con xilografías y linograbados de contenido casi exclusivamente iconográfico en GUARANIA, de 1933 a 34.

YAPUGUAY Nicolás. Indio cacique, neófito, nacido en Santa María la Mayor hacia 1680. Músico, autor de dos libros en guaraní: EXPLICACIION DEL CATECISMO EN GUARANI, y SERMONES Y EXEMPLOS publicados ambos por la imprenta misionera en Santa María la Mayor y en 1724. El nombre, YAPUGUAY signica, según la interpretación corrientemente admitida, "el verídico".

ZORN, Anders. Grabador sueco (1860 - 1920) uno de los mejores grabadores escandinavos, "libre, dinámico y sobrio en su trazado" Numerosas exposiciones difundieron su nombre y su obra en Europa. Participó en la exposición internacional de grabadores realizada en Barcelona en 1911 y a partir de ella es posible rastrear su influencia en la obra de Julián de la Herrería.

Se terminó de imprimir el
11 de Setiembre de 1962
en la imprenta LA COL-
MENA, de Asunción,
Paraguay